

RYTUALNA FUNKCJA „POWTÓRZENIA” W *TEATRZE ŚMIERCI*  
TADEUSZA KANTORA

ANNA KAPUSTA

RYTUALNA FUNKCJA „POWTÓRZENIA” W *TEATRZE ŚMIERCI*  
TADEUSZA KANTORA.

Recenzent: prof. dr hab. Mariola Flis

„Rytuał  
jakby po drugiej stronie życia,  
wmieszany w układy ze śmiercią.  
Powiedzmy jasno i otwarcie:  
ten „mroczny” proceder POWTÓRZENIA jest protestem i wyzwaniem.  
Teraz już łatwo będzie można dodać: jest sednem sztuki! (...).

*Tadeusz Kantor, Iluzja i powtarzanie*

Tadeusz Kantor był kongenialnym teoretykiem rytuału. Tyle że kulturową teorię rytuału - rozumianego jako akt komunikacji społecznej - wyłożył językiem dzieła sztuki. „Odegrał” koncepcją *Teatru Śmierci*. Ścisłą i niezwykle spójną teorię antropologiczną zamknął w kulturowych ramach sztuki teatralnej. Dzieła czytane jako kontrkulturowe, bo chronicznie eksperymentalne, niedomknięte. W „teatrze-znaku”: skrypcie społeczeństwa. To unikat w światowej antropologii, owa Kantorowa teza antropologiczna i wyzwanie estetyczne: dzieło sztuki jako postzapis rytualistycznej wizji kultury. Po Kantorowsku mówiąc - *Teatr Śmierci* jest zatem, ujętym w siatkę pojęciowej estetyki, „podręcznikiem” antropologii rytuału: procederem wykładu antropologicznego możliwym tylko wtedy, gdy wykładowcą teorii kultury jest artysta, sam wykład zaś odbywa się

w rzeczywistości fikcjonalnej, choć przecież - społecznej: w świecie dzieła sztuki. W społeczeństwie rytualnie „POWTÓRZONYM”. Społeczeństwie „protestu i wyzwania” opisanym aktem twórczym.

Dla Tadeusza Kantora intencjonalny akt powtórzenia świata społecznego - odtworzenia go dziełem sztuki jest zarazem wskaźnikiem utrwalonego, bo zwerbalizowanego działania rytualnego, znakiem *modus vivendi* kulturowych form mitu. Rytuał, akt twórczy sformalizowany w dziele sztuki, wypowiedziany: czyli zwerbalizowany<sup>1</sup> i „opowiedziany” może zostać wyłącznie mitem. A zatem w rzeczywistości *Teatru Śmierci*, wypowiadając „partyturę - seans”, artysta generuje mit. Staje się jednocześnie podmiotem przenoszącym balansujące między jednostkowymi i grupowymi biegunami struktury społecznej znaczenia. Dopelnia „tekstem” rytuału. Twórca czyni więc widocznym ów społeczny dryf znaczeń. Odsłania układ elementów, relacje „seansów” i „partytur” budujących procesualny znak - *Teatr Śmierci*. Kantor o społecznej dialektyce znaku, antynomii obecnej w powtórzeniu, przeniesieniu znaczeń, konstatuje:

„To PRZENIESIENIE odbywa się w specjalny sposób,/ niemal metodą wziętą ze świata dzieci:/ przez POWTARZANIE./ Powtarzanie posiada różne warianty.(...) Gdyby czas ścisnąć - / mielibyśmy powtarzanie doskonałe, nieskończone, przerażające, nieludzkie,/ bowiem nasz poczciwy, stary <<czas kalendarzowy>>, <<stosowany>> i przystosowany/ do naszego organizmu -/ nie byłby w stanie ochronić nas przed widokiem równocześnie:/ wieczności i PUSTKI./ Czyli śmierci./(...)Powtarzanie odejmuje [bowiem] realności jej funkcję życiową, jej życiowe znaczenie, siłę/ życiowego, praktycznego działania”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>O Kantorowym „tekście wykroczenia”: koncepcji „FURORU” - zob. A. Kapusta, *Ludzkie drogi „FURORU”. Wielopole, Wielopole Tadeusza Kantora jako tekst wykroczenia* [w:] *Szaleństwo a literatura. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Fundację na rzecz Badań Literackich w ramach cyklu Kontynuatorzy czy nowatorzy? Młodzi badacze i ich warsztaty we współczesnych badaniach nad literaturą. Warszawa 9-10 lutego 2007 roku*, wstęp i redakcja M. Piwińska, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, R: XLL/2007, s. 255-265.

<sup>2</sup>Kantor T., *Iluzja i powtarzanie* [w:] *idem, Teksty autonomiczne*, T.2., *op. cit.*, s. 341 - 342.

Symboliczny akt repetycji: powtórzenie reprodukuje rzeczywistość społeczną, poddając ją jednakże procesowi mityzacji. Czas kalendarzowy przestaje obowiązywać, a charakterystyki historycznego społeczeństwa stają się ogólnymi prawami funkcjonowania Kantorowej wspólnoty ludzkiej. Powtórzenie służy więc nie tylko symbolicznemu zaistnieniu ahistorycznej i aczasowej rzeczywistości mitu, ale i powieleniu, podkreśleniu specyfiki rzeczywistości aktualnej, która kodyfikowana jest następnie w autonomicznej formie dzieła sztuki. Stąd artystyczna iluzja - rzeczywistość dzieła sztuki - jest zarazem symboliczną deziluzją historycznej rzeczywistości społecznej:

„Chodzi mi [Kantorowi] o uchwycenie elementarnego sensu iluzji. Jeśli by chodziło tylko o powtórzenie, odbicie rzeczywistości - np. szafy - to dlaczego nie wystarcza wykonanie DRUGIEJ szafy identycznej?/ Oczywiście odpowiedź jest prosta: ponieważ chodzi o to, aby <<powtórzyć>> szafę w sposób sztuczny, aby odjąć jej życiową funkcję. A to można osiągnąć jedynie umieszczając ją w sferze złudzenia<sup>3</sup>.

Iluzja tak konceptualizowana jest - paradoksalnie - deziluzją, diagnozą społeczną: „Tak ujęta [iluzja], przedstawia nam się jako powtórzenie, odbicie, reprodukcja rzeczywistości, istniejącej poza samym dziełem”<sup>4</sup>.

W partyturze - werbalizacji seansu, akt powtórzenia, jednostkowego przytoczenia znaczeń społecznych, realizowany jest na poziomie symbolicznym słowa. Jako że działanie rytualne ulega transpozycji, podlega autorskiemu przełożeniu go na język werbalny: kod słowa, powstaje w efekcie mit - wypowiedziane działanie. Kantor sięga w ten sposób do symbolicznego rezerwuaru mitu rozumianego jako „słowo powtórzone”, o którym to słowie - micie - Gerardus van der Leeuw pisze, iż:

---

<sup>3</sup>Kantor T., *Elementarny sens iluzji* [w:] *idem*, T.2., *op. cit.*, s. 336.

<sup>4</sup>Kantor T., *Iluzja - negatywne pojęcie* [w:] *idem*, T.2., *op. cit.*, s. 337.

„[mit] nie jest właściwie niczym innym jak słowem. Nie jest spekulacją ani poematem, prymitywną interpretacją świata ani filozofią w zarodku (jakkolwiek może być i niekiedy jest tym wszystkim). Jest słowem mówionym, które powtarzane, posiada moc rozstrzygającą. Albowiem tak samo jak do istoty świętego działania należy to, że jest powtarzane, tak też istotą mitu jest to, że opowiada, że od nowa jest wypowiedzany”<sup>5</sup>.

Dla Kantora jednakże powtórzenie owo, w swym statusie ontycznym pozbawione wymiaru *sacrum*, wskazuje na status społeczny artysty, twórcy rzeczywistości dzieła sztuki, będącej metakomentarzem do rzeczywistości historycznej. Artysta to zatem konstruktor świata możliwego, ale nierzeczywistego. Fikcjonalnego, ale społecznego. Świat powtórzony, jedynie projektowany w dziele sztuki, w partyturze *Wielopola, Wielopola*, zostaje przez eksperymentatora wypowiedziany tymi słowy:

„Będziemy [pisze Kantor w partyturze] świadkami jeszcze jednej nie najwierniejszej/ powtórki./ Nic nie da się wiernie z przeszłości powtórzyć./ MANEKINY-SOBOWTÓRY mają w tym swój właściwy i nie/ najlepszy udział./ W końcu sztuka jest falsyfikatem. Jest w tym/ jej głębia i tragiczny urok”<sup>6</sup>.

Sztuka jest falsyfikatem - nie w społecznej jednak, lecz w jej mitycznej i demiurgicznej wykładni. Akt powtórzenia reprodukuje rzeczywistość społeczną, stanowiąc zarazem obrazoburczą re-kreację, wtórny akt stworzenia. Wedle projektu *Teatru Śmierci* Kantora ludzkie powtórzenie boskiego aktu kreacji jest bezwarunkowo i zawsze - falsyfikatem, dlatego też projekt utopii sztuki w ostatecznym rozrachunku okazuje się być realizacją antyutopii. W czternastej sekwencji partytury *Wielopola, Wielopola*, znacząco zatytułowanej *Zdemaskowane „oszustwo” POWTARZANIA* o bohaterach działania rytualnego - wujach, Kantor orzeka, iż uczestnicząc w rytuale: „wnoszą [wujowie] powód o <<POWTÓRZENIE>>. Powtórzenie tego, co już raz zostało stworzone przez

---

<sup>5</sup>Van der Leeuw G., *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 456.

Boga i naturę. Wszystko to/ obraca się w kręgu jakiejś dziwnej, metafizycznej zabawy/ DZIECI. (...) Ci dawaj idioci są chyba narzędziem jakiejś wyższej siły/ i wyobraźni, nie są bowiem zdolni do zrozumienia WINY/ stworzenia bezbożnego wizerunku na LUDZKIE PODOBIENSTWO”<sup>7</sup>.

Symbolicznym produktem i społeczną konsekwencją intencjonalnego działania symbolicznego - aktu twórczego - jest zawarta immanentnie w rzeczywistości społecznej dzieła sztuki, zdesakralizowana wspólnota. W ten sposób, w ujęciu etiologii społecznej Kantora, akt twórczy zyskuje recepcję aktu herezji, wymiar awangardowej diagnozy statusu artysty. Powyższe, autorskie przekonanie jest również symbolicznym echem tradycji pojmowania przez awangardowych twórców ich artystycznych wytworów - dzieł sztuki awangardowej - jako, dewaluowanej przez społeczeństwo sztuki profanacji, działania niemieszczącego się w ramach instrumentalnie pojmowanego *sacrum*, zdroworozsądkowej aktywności społecznie użytecznej. W symbolicznej konstatacji Kantora samo bycie artystą w sformalizowanej strukturze państwa, czyni z twórczej jednostki wykluczonego herezjarchę. Kantorowa ironia, wypowiedzana wobec takiej postawy społecznej masy, obecna jest w partyturowych zapowiedziach wielu sekwencji, o których eksperymentator wielokrotnie pisze, iż są one - „Mrocznym procederem POWTARZANIA”<sup>8</sup>. W swoistym motcie czwartej sekwencji *Wielopola, Wielopola* autor eksponuje ów ironiczny osąd społeczeństwa, niemalże skandując zaprzeczone *sacrum* wspólnoty. Parodiuje *doxę* zdrowego, społecznego „rozumu” tymi słowy: „Nie można bezkarnie ważyć się powtarzać czegoś,/ co już było raz w życiu/ Czas zmaćony się mści”<sup>9</sup>. Bohaterów wspomnianej powyżej sekwencji charakteryzuje także jako sprofanowanych członków wspólnoty, jednostki wykluczone ze społeczeństwa, zapowiadając ich role w seansie jednoznacznie wartościującą formułą: „Babka i niepogrzebany Ksiądz, czyli

---

<sup>6</sup>Kantor T., *Wielopole, Wielopole...*, [w:] *idem*, T.2., *op. cit.*, s. 261.

<sup>7</sup>*Ibidem*, s. 248.

<sup>8</sup>Zob. np. sekwencję drugą *Wielopola, Wielopola* i jej argument dramatyczny: „Mroczny” proceder POWTARZANIA/ Drzwi, czyli niemoc Wuja Karola [w:] T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, T.2., *op. cit.*, s. 226.

<sup>9</sup>*Ibidem*, s. 227.

grzeszna powtórka/ śmierci Księdza”<sup>10</sup>. W piątej, następnej sekwencji partytury, określona zostaje również ostateczna diagnoza *dramatis personae* rzeczywistości dzieła sztuki, patomorficznych jednostek społecznych, Sobowtórów:

„Sobowtóry [to] - osobniki powtórzone/ Dwuznaczna hierarchia: Manekiny, prawie żywi/ i Aktorzy Żywi, ale już we wspomnieniu”<sup>11</sup>. Wreszcie pada istotna deklaracja i postulat artystyczny *Teatru Śmierci*: „Naprawdę żywymi są w teatrze tylko Widzowie”<sup>12</sup>.

Wprowadzenie przez Kantora nieprzekraczalnej linii demarkacyjnej, bariery pomiędzy twórcą i dziełem a jego odbiorcą - widzom, naznaczone jest w projekcie artysty kulturowym bagażem semantycznym binarnej opozycji życia i śmierci. Antynomia ta posiada w diagnozie społecznej Kantora wykładnik strukturalnego napięcia postaci: jednostka *versus* społeczeństwo. Napięcie owo natomiast jest istotą procesualnego i dialektycznego znaku - *Teatru Śmierci*. Znaczenie wytwarzane społecznie, wraz z jego biegunowym dryfem, rozdźwiękiem pomiędzy komponentami indywidualistycznymi i grupowymi „teatru-znaku”, stanowi dla Kantora podstawowe źródło mitotwórstwa. Genezę wypowiedzianego w partyturze mitu. Twórczą zasadę artysty ściśle odzwierciedla twierdzenie Rolanda Barthesa, który orzeka *explicite*, że „znaczenie jest [więc] właściwym mitem, podobnie jak Saussurowskim znakiem jest słowo (lub dokładniej konkretna całość)”<sup>13</sup>. Całość znacząca - procesualny znak w *Teatrze Śmierci* budują jego dwa elementy: seans i partytura. W ten sposób działanie rytualne wypowiada analogiczna wobec niego werbalizacja, fenomen społeczny zwany przez Wilhelma Wundta „zjawiskiem żywego mitu”. Jak twierdzi Wundt:

„żywy mit stanowi [jednak] dokładną paralelę do obrzędu, a nawet sam jest obrzędem. (...) Mit nie jest zatem refleksją, lecz czystą aktualnością. Jest powtarzaną

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 228.

<sup>12</sup> Kantor T., *Wielopole, Wielopole*, [w:] *idem*, T.2., , *op. cit.*, s. 228.

<sup>13</sup> Barthes R., *Mit dzisiaj*, przeł. W. Błońska [za:] *Teoria mitu. Wybór tekstów*. [Skrypt akademicki przeznaczony dla uczestników kursu „Teoria mitu” w Instytucie

relacją o potężnym zdarzeniu: relacja zaś to samo, co powtórzenie: jest ona obrzędem w słowach”<sup>14</sup>.

Partytura, „wypowiadając” działanie rytualne, uwidacznia więc mit, jednakże tożsamość ta uwikłana jest w społeczną dialektykę znaczeń, które mit zamknięty w dziele sztuki inkorporuje. Kantor bliski jest w swej artystycznej praktyce Campbelloowskiemu paradoksowi mitu, fenomenomenowi transgresji znaczeń społecznych obecnych w znaku. Joseph Campbell paradoks ten uczynił definicją mitu, konstatując, że „mit to marzenie społeczne, a marzenie to indywidualny mit”<sup>15</sup>. A zatem - podążając tropem twierdzenia Campbella - mit jest zawsze równie jednostkowy co społeczny. Dlatego też i zmityzowane dzieło sztuki niesie z sobą informacje o społecznym indywiduum, czyli jednostce strukturalnie niesamoistnej, bo każdorazowo usytuowanej w możliwej do identyfikacji strukturze społecznej. Aby ów znak scharakteryzować Kantor, w semantycznie znaczącym geście powtórzenia, dokonuje estetycznego zabiegu redukcji semantyczności, o czym informuje wprost na kartach *Notatnika reżyserskiego*:

„Aby jednak tej awanturze [jednej z sekwencji] odebrać fabularność, zredukujemy jej <<semantyczność>> do układu prawie abstrakcyjnego, bo niewiodącego do żadnego celu, ale z zachowującego całą <<mięsiistość>> mowy, jej najbardziej codzienne zwroty, graniczące z jakimś kompletnym niedołęstwem mentalnym, bez cienia treści rzeczowej”. (...)”<sup>16</sup>

Werbalizacji zrytualizowanych, codziennych czynności towarzyszy ich społeczna karykatura. Kantorowa praktyka mityzacji dążąca do wykazania, za pośrednictwem warstwy estetycznej dzieła sztuki, społecznego *status quo*, które określić można mitotwórczym mianem: *regressus ad absurdum*. Mit tak

---

Religioznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego. (Materiały dydaktyczne - wyłącznie dla użytku studentów)], oprac. A. Szyjewski, Kraków 1997, s. 280.

<sup>14</sup>Za: van der Leeuw G., *Fenomenologia religii*, op. cit., s. 456.

<sup>15</sup>Campbell J., *Kwestia bogów*, przeł. P. Kołyszko, Warszawa 1994., s. 120.

<sup>16</sup>Kantor T., *Z notatnika reżyserskiego*, [w:] *idem*, T. 2., op. cit., s. 166.

konceptualizowany, jako redukcja semantyczności, jest wskaźnikiem - jak nazywa ten fenomen Roy Wagner, twórca teorii „obwiacji symbolicznej”<sup>17</sup>: - „symbolicznego usunięcia”, „zabójczej mowy” odsłaniającej mechanizmy społeczne, które stały się bezrefleksyjnym nawykiem, Kantorowskim „teatrem automatów”. Inicjacyjną funkcją społeczną - ukształtowanej w tym module mityzacji rzeczywistości społecznej dzieła sztuki - jest zatem, używając terminologii Wagnera - „obwiacja symboliczna”, swoiste „odkrycie oczywistości”. Demaskacja społecznie motywowanego rytuału. O owej społecznej funkcji „obwiacji” sformułowanej przez Wagnera konstatuje Andrzej Szyjewski, iż

„jej celem jest podkopanie (usunięcie-obiwacja) takiego powierzchownego zrozumienia, aby doprowadzić członków danej kultury do spotkania z ontologicznymi zniekształceniami ich doświadczenia.(...) Wagner proponuje nowe spojrzenie na mit jako innowację. Każdy mit jest czymś w rodzaju rzeczy samej w sobie a więc nieredukowalnej - sam siebie wyznacza. Jego symbolika ma część pokrywających się wspólnych znaczeń i te znaczenia rozwijane są w nowe. Należy więc badać mit jako ciąg substytucji, przez co uznajemy mit za zdarzenie mające swoją własną integralność”<sup>18</sup>.

Wyrazistym przykładem Kantorowej „obwiacji symbolicznej”, praktyki odsłaniania mechanizmów społecznych codziennych zachowań - nawyków, jest trzecia sekwencja seansu *Wielopola, Wielopola*. Rytuał doprowadzony do granic absurdu okazuje się być w jej symbolicznej przestrzeni wskaźnikiem rzeczywistości zmytizowanej, aczasowej i ahistorycznej, śmiertelną powtórką codzienności. „Gdy pewnego dnia skurczy się nasz czas <<kalendarzowy>> [wprowadza swą narrację Kantor], nic nas nie uchroni przed widokiem wieczności i śmierci, czyli [oczywistymi staną się] bezcelowe <<powtórki>> codzienności”<sup>19</sup>. Prezentacją - praktyczną demonstracją koncepcji redukcji semantyczności, staje się natomiast

<sup>17</sup>Zob. R. Wagner, *Lethal Speech. Daribi Myth as Symbolic Obviation*, London 1978.

<sup>18</sup>Za: *Teoria mitu...*, s. 239.

<sup>19</sup>T. Kantor, *Wielopole, Wielopole* [w:] *idem*, T. 2., *op. cit.*, s. 239.



w partyturze *Wielopola, Wielopola* sekwencja zatytułowana jako *Elementarz ubierania*. Wizualizacja społecznego wymiaru nawyków: rytuałów codziennych zinternalizowanych przez jednostkę w procesie socjalizacji. Kantor w informacji włączonej do partytury dopełnia jej charakterystyki.

„Treścią tej sekwencji jest wielokrotne powtarzanie dwu czynności tego samego gatunku, wykonywanych w tym samym czasie, lecz w kolejności odwrotnej, przez dwu aktorów-sobowtórów, którzy są powtórzeniem samych siebie./ Czynnościom towarzyszą odpowiednie krótkie teksty również powtarzane wielokrotnie, których treść dyktowana jest podobną odwrotnością./ Wypełnienie tych dwu równoczesnych czynności będziemy nazywać turą./ W ciągu jednej tury Wuj Olek rozbiera się (zdejmuje kapelusz, palto, kamizelkę), a Wuj Karol w tym samym czasie ubiera się (wdziewa: kapelusz, kamizelkę, palto)<sup>20</sup>.

„Rytuał ubierania”<sup>21</sup> - jak go określa sam Tadeusz Kantor - a także jego symultaniczna, powtórzona odwrotność, tworzą sumarycznie, „wewnątrz” *Teatru Śmierci* - znaku, awangardową transformację semiotyczną. Efekt ten warunkuje proces mityzacji rzeczywistości społecznej dzieła sztuki. Kantor konsekwentnie wypełnia więc schemat teoretyczny mityzacji, nazwany przez Wagnera „obwicią symboliczną”, jako że „obwicia (usunięcie) jest rezultatem wyparcia konwencjonalnej relacji semiotycznej przez innowacyjną i samowystarczalną relację; jest określonym przypadkiem transformacji semiotycznej. Zastosowana do skali słów czy innych symbolicznych elementów obwicia przybiera postać tropu lub metafory, w skali semiotycznej modalności (dziedzina ludzkiej odpowiedzialności i tego, co wrodzone) obwicia przybiera postać głównej kulturowej derywacji czy demonstracji”<sup>22</sup>.

Przemieszczenie znaczeń, czyli transformacja semiotyczna, której poddany jest znak w projekcie teatralnym Kantora uwidocznia się szczególnie istotnie

---

<sup>20</sup>T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*. [w:] *idem*, T.2., *op. cit.*, s. 239.

<sup>21</sup>*Ibidem*, s. 243.

<sup>22</sup>Za: *Teoria mitu...*, *op. cit.*, s. 284.

w sekwencjach z udziałem postaci rytualnej - Sprzątaczkę, to ona bowiem: „SPRZĄTACZKA z okropną obojętnością, dokładnie i systematycznie dokonuje rytuału mycia trupów”<sup>23</sup>. Ona także, materialna metafora śmierci społecznej wybiera ofiary swej powinności. Jak objaśnia Kantor w sekwencji opatrzonej komentarzem - „DALSZY MYCIE ZWŁOK” „w czasie tych wypadków [przebiegu seansu] SPRZĄTACZKA/ kontynuuje swoje „mycie zwłok”./ Z kolei temu brutalnemu i bezwstydnemu rytuałowi zostaje poddana KOBIEĆ Z MECHANICZNĄ KOŁYSKĄ-ROZHULANTYNA (...)”.<sup>24</sup>

„Symboliczne usunięcie” - „obwiacja” kreuje zespół znaków, sieć społecznych metafor obecnych w działaniu rytualnym. Rytuał w jego wymiarze komunikacyjnym dowartościowuje bowiem funkcję informacyjną metafory w budowaniu kulturowego uniwersum symbolicznego. „Obwiacja” więc, owa Kantorowa redukcja „semantyczności” dominująca w rytuale: „(...) rozumiana etymologicznie jako *'rozporządzanie'* i *'przemieszczanie'* oraz *'czynienie oczywistym'*”, staje się pojedynczą operacją obejścia arbitralności pewnego wyrażania lub sytuacji poprzez odkrycie i uczynienie oczywistą (*obvious*) analogii, która ją motywuje. Mniej precyzyjnie obwiacja (*to obviate*) symbolu to rozłożenie go na coś innego. W tym drugim znaczeniu obwiacja odpowiada objawiającemu znaczeniu rytuału”.<sup>25</sup> Symboliczny akt repetycji w partyturze *Umarłej klasy* wzmacniany jest dodatkowo elementami audytywnymi rytuału, spośród których najbardziej znaczącym jest powracający jako klamra kompozycyjna seansu - banalny, sentymentalny walc: „Gdyby jeszcze raz/ wrócił dawny czas.”<sup>26</sup> Funkcja symbolicznej ewokacji przypisana przez Kantora owej popularnej melodii służy także mityzacji rzeczywistości społecznej dzieła sztuki, osiągananej konsekwentnie poprzez rytualny akt powtórzenia. Walc ten, jak pisze Kantor: „przez kolejne nawarstwienia i nieustanne,/ w nieskończoność/ powtarzania/ staje się rozpaczliwym i nadaremny/ przywoływaniem.../ Przez to nieustępliwe powtarzanie,/ nie do

<sup>23</sup>Kantor T., *Umarła klasa* [w:] idem, T. 2., *op. cit.*, s. 170.

<sup>24</sup>*Ibidem*, s. 175.

<sup>25</sup>Za: *Teoria mitu...*, s. 284.

<sup>26</sup>Kantor T., *Umarła klasa*, [w:] idem, T. 2., *op. cit.*, s. 61.

zniesienia,/ działające hipnotycznie - / niemal ten cały czas przeszły, utracony i umarły/ przywraca do życia”.<sup>27</sup> Hipnotyczne powtórzenia są zasadą trwania rzeczywistości Eliadowskiego „mitu wiecznego powrotu”<sup>28</sup>, dla Kantora natomiast także i rzeczywistość historyczna w próbie jej wypowiedzenia w dziele sztuki zyskuje rangę mitu. Przekonaniu temu daje wyraz artysta w koncepcji majaczeń historycznych, w trakcie których: „...wyuczzone na pamięć słowa,/ w mozole wykute w pamięci/ jak samotne, zimne pomniki,/ często w tej pamięci zamazane, (...)/ powtarzane obłąkańczo,/ coraz głośniejsze,/ wznoszące się do krzyku/ i tym bardziej puste,/ powtarzane [są] z rozpaczą, płaczem/ ...z rezygnacją...”.<sup>29</sup> Celem owych praktyk rytualnych jest symboliczne, społeczne *status quo*, czas immanentny dzieła sztuki, o którym artysta orzeka, iż „z wolna wygasa [w nim] ta zacięta bitwa [działanie rytualne]/ złudzeń, w której garstka szalonych/ staruszków resztkami pamięci usiłuje sforsować/ niewidzialną linię czasu, który umarł”.<sup>30</sup>

Kondycję umarłego czasu społecznego uobecnia symbol rytualny: postać liminalna PROSTYTUKI-LUNATYCZKI, jej znaczące działanie symboliczne. Z postzapisu seansu - tekstu partytury dowiadujemy się więc, że w rytualnym akcie powtórzenia: „z ławki podnosi się PROSTYTUTKA-LUNATYCZKA./ Odbywa i powtarza swoją/ nocną profesjonalną turę. Powtarza ją/ w tę dziwną noc wokół ławek szkolnych./ Daremną turę, tak, jak żalosnym i bez żadnych/ szans jest jej obsceniczny gest odsłaniania piersi.”<sup>31</sup> W liminalnej diagnozie świata społecznego dzieła sztuki trwa proces rytualny: „to, co się teraz [w owym czasie umarłym] zaczyna, to już nie jest/ lekcja szkolna, ale dziwna zabawa dzieci,/ okrutna, pełna niezrozumiałych skrótów, odnośników, umownych znaków...”<sup>32</sup>

W symbolicznym akcie repetycji, wszystkie jego postaci, używając określeń Kantora - „i jedni, i drudzy stają się niemal/ kapłanami jakiegoś pierwotnego,

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 62.

<sup>28</sup> Zob. M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.

<sup>29</sup> Kantor T., *Umarła klasa* [w:] *idem*, T. 2., *op. cit.*, s. 69.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 76.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>32</sup> Kantor T., *Umarła klasa* [w:] *idem*, T. 2., *op. cit.*, s. 68.s. 96.

równocześnie/ ostatecznego rytuału".<sup>33</sup> Rytuał społeczny przetransponowany zostaje przez artystę na język kodu symbolicznego sztuki: rytuał estetyczny. Symbolicznym tworzywem pozostaje jednak zawsze i bezwarunkowo intencjonalny akt powtórzenia. Środkiem naturalnym staje się powtarzanie tego samego słowa czy kilku słów. Powtarzanie to - zastrzega Kantor- „ma wszystkie odcienie uczuć, od nadziei, żalości do rozpacz, / uporu, jakiegoś <<dobijania się>> do świata zewnętrznego.../ Brak łączy powoduje inny środek wyrazu języka dzieci: przeskakiwanie w odległe tereny znaczeniowe, niespodziewane i dziwne skojarzenia.../ Tworzy się jakaś żalosna kantylena, / litania, / podobna do modlitwy, / pełna westchnień, inwokacji, prośb...”<sup>34</sup> Akt powtórzenia jest próbą jednostkowego rozstrzygnięcia znaczeń społecznych, budujących procesualny znak, *summę*: *seansu i partytury*. Powtórzenie powinno być, wedle projektu Kantora, aktem poznawczym, inicjacją w zrozumienie specyfiki społecznej uniwersum kulturowego. W *Umarłej klasie* akt ten zobrazował Kantor parodią odpowiedzi „wywołanego” przez nauczyciela ucznia, jednostki odpytywanej z wiedzy wyuczonej, a więc ową wiedzę determinowaną kulturowo - powtarzającej. Wypowiedź tę, symboliczną repetycję, dookreśla powtórzenie aktu społecznego nadawania znaczeń. W realizacji Kantora zaprzeczonego, bo narzuconego strukturalnie procesu poznawczego. Tę przerysowaną sytuację opisuje twórca jako: „kompletną amnezję i paraliż pamięci./ Jąkanie się./ Gwałtowne szukanie w pamięci./ Powtarzanie, aby zyskać na czasie./ Powtarzanie męczące osiagające granice abstrakcji./ Jakies rozpaczliwe czeplanie się resztek znaczeń, określeń./ Twierdzenie i zaprzeczanie równocześnie./ Dochodzenie do czystego absurdu”.<sup>35</sup>

Ośrodkiem działań rytualnych jest w powyższej sekwencji partytury słowo. Słowo także, w rytualnym powtórzeniu, staje się czynnikiem mityzacji rzeczywistości społecznej dzieła sztuki. Partytura zatem ulega procesowi mityzacji za sprawą przemieszczenia znaczeń, redukcji „semantyczności”, dokonanej przez twórcę na poziomie słowa. Tak powstaje kulturowy mit przemieszczony, znaczenie

---

<sup>33</sup>*Ibidem*, s. 99.

<sup>34</sup>Kantor T., *Język dzieci - informel* [w:] *idem*, T.2., *op. cit.*, s. 104.

<sup>35</sup>Kantor T., *Z notatnika reżyserskiego* [w:] *idem*, T.2., *op. cit.*, s. 123.

społeczne aktywne: „dryfujące” w *Teatrze Śmierci* - znaku. Formułę tak rozumianej mityzacji najtrafniej ujął Roland Barthes, w swej hipotezie mitu konceptualizowanego jako „słowo”. Badacz definiuje bowiem mit w implicytnej kategorii kulturowej transgresji, orzekając, iż „mit jest słowem skradzionym i zwróconym. Tyle, że słowo, które mit zwraca, nie jest zupełnie takie samo jak słowo skradzione: nie zostało na powrót włożone na miejsce”.<sup>36</sup>

W realizacji *Teatru Śmierci* Tadeusza Kantora „przemieszczone, skradzione i zwrócone słowo”, znak - determinowany piętnem indywidualnego i społecznego „znaczenia”, w jego rytualnym powtórzeniu, generuje rzeczywistość symboliczną mitu. Kreowaniu tej rzeczywistości służą zróżnicowane i niestabilne symbolicznie działania rytualne, wśród nich, poddany transformacji semiotycznej, akt odczytywania listy (nie)obecności umarłych uczniów, utożsamionej w seansie i partyturze *Umarłej klasy* z tradycją katolickich wypominków, o których rytualnym przebiegu twórca pisze: „Jesteśmy [twórca i widzowie] na szczytach surrealistycznej/ wolności wyrazu i działania.// Już wcześniej fale <<WYPOMINKÓW>>, wydające się nie mieć końca, zaczęły/ się mącić, tracić swoją rytualną/ monotonię, burzyć się, jakby dochodził/ do głosu inny żywioł, kantylena/ rezygnacji zaczęła przechodzić w jakieś namiętne wołania,/ nagle spazmatyczne okrzyki rozpętanych/ żądz i zwierzęcych instynktów...”<sup>37</sup>

Innym przykładem działań rytualnych doprowadzonych do absurdu jest również metakomentarz autorski dotyczący wprowadzonych do seansu *Umarłej klasy* za sprawą intertekstu *Tumora Mózgowicza* Witkacego, rytualnej prezentacji „kolonialnych nagusów”. O nich to - w *Notatniku reżyserskim* - konstatował Kantor: „Mamy [natomiast] dwu nagusów. Relikty i ofiary funebralnego i orgiastycznego rytuału”.<sup>38</sup> Rytualna kondensacja symboli dopełniana jest w *Umarłej klasie* elementem audytywnym rytuału. Efektem dźwiękowym towarzyszącym działaniu rytualnemu postaci, stukotem - kul w kołysce oraz kołatek: „(...) Rytmiczny stukot kul w kołysce [relacjonuje Kantor] / Uczniowie biegną dookoła/ ławek,/ zatrzymują

<sup>36</sup>Barthes R., *Mit i znak: eseje*, wybór i oprac. J. Błoński, przeł. W. Błońska, Warszawa 1970, s. 44.

<sup>37</sup>Kantor T., *Umarła klasa*, [w:] *idem*, T.2., *op. cit.*, s. 145 - 146.

się przed/ KOBIETĄ skuloną nad KOŁYSKĄ,/ pluja na nią/ rzucają w nią strzępami książek,/ znęcają się nad nią,/ obrzucają niemymi obelgami,/ biegną dalej, bieg staje się/ **ceremonią rytualną,/ jakimś okrutnym wykluczeniem/ ze społeczności**".<sup>39</sup> „(...) Wtedy w rytm drewnianego stukotu/ kul daje się słyszeć pieśń/ KOBIEТЫ Z MECHANICZNĄ KOŁYSKĄ - / kołysanka śpiewana w języku/ jidysz.(...)”<sup>40</sup>

Rytualna ceremonia wykluczenia dotyczy w *Teatrze Śmierci* każdej jednostki, zaś parodia kulturowej ikony macierzyństwa: matki śpiewającej kołysankę dziecku, czyni ów drastyczny obraz obrzędowego znieważania wyrazistym symbolem rytualnym zaprzeczonej wspólnoty. Struktury społecznej pozbawionej międzyosobowej więzi ludzkiej. W *Teatrze Śmierci* każdy akt socjalizacji, pierwotnej lub wtórnej, staje się aktem jednostkowej dezintegracji społecznej. Ten odwrócony, symbolicznie zaprzeczony schemat kulturowy inicjacji Kantor realizuje simultanicznie na kilka sposobów wyrażających mechanizmy strukturalne sprofanowanej brakiem więzi wspólnoty. Podstawowym modulem realizacji tego symbolicznego przemieszczenia jest instytucja szkoły, wraz z jej metodami socjalizacyjnymi aplikowanymi jednostce. Ironicznie przerysowany mistrz rytualny - NAUCZYCIEL, reprodukując społeczny system wiedzy jest dla uczniów personalizacją generowanych przez bezosobową strukturę mechanizmów unifikacji. „Przeskakuje ze swoim podpowiadaniem z jednego [ucznia]/ na drugiego, w zależności, który z nich/ się pojawia./ Zupełnie zdezorientowany/ i absolutnie <<zmechanizowany>>./ w tej ogłupiałej litanii.” (...)”<sup>41</sup>

Efekt bezrefleksyjnego, mechanicznego powtarzania, a więc praktyki społecznej rytualizowania wiedzy, zmaksymalizował Kantor w *Umarłej klasie*, w scenie nauki alfabetu. Tym samym gestem owym, podważając ironicznie - najbardziej fundamentalny, dogmatyczny wymiar kultury, jej rytualną „tekstowość”

---

<sup>38</sup>Kantor T., *Z notatnika reżyserskiego* [w:] *idem*, T.2., *op. cit.*, s. 147.

<sup>39</sup>Kantor T., *Umarła klasa* [w:] *idem*, T.2., *op. cit.*, s. 163 - 164. [Podkreślenie w cytacie moje - A. K.]

<sup>40</sup>*Ibidem*, s. 164.

<sup>41</sup>Kantor T., *Umarła klasa* [w:] *idem*, T.2., *op. cit.*, s. 57.

- pismo<sup>42</sup>. I w tej konstrukcji *symbolicznej Teatru Śmierci* NAUCZYCIEL: funkcjonariusz „obcych” indywiduom sił strukturalnych, ucząc mnemotechnicznego wierszyka, nadaje procesowi edukacyjnemu znamię homogenizacji jednostek w plastyczną „masę”, Kantorową pierwszą materię. NAUCZYCIEL więc „(...) ujarzmia klasę nudnym/ alfabetem/ Zawodząco. (...) / alfabet przechodzi w lament, /zawodzenie,/ coraz wyraźniejszy JEK,/ ROZPACZ... (...) / Wszystko powoli cichnie./ Nieruchomieje.// Poprzez to beznadziejne zawodzenie/ zaczyna przebijać inna melodia:/ WALC”.<sup>43</sup> Nauczyciel - symbol liminalny procesu rytualnego - posiada moc zadawania śmierci biologicznej, która w etapie progowym inicjacji jest wskaźnikiem śmierci społecznej. Kantor z zasady tej czyni wizualizowaną w *Umarłej klasie* materialną metaforę społecznej dezintegracji jednostkowego bytu społecznego - ucznia. Ujęty jako podmiot profanujący, nauczyciel - mistrz rytualny „niby patrzy ciągle przed siebie, ale/ wiadomo, że <<od wewnątrz>> świdruje oczyma/ całą klasę.../ Wskazuje palcem wybrane ofiary! Tym palcem/ skazuje ich na śmierć./ Ofiary pytań i palca padają martwe na ziemię,/ jak trafione śmiertelnie./ Kolejno!”<sup>44</sup>

Gest powtarzany wielokrotnie, gest „wywołania do odpowiedzi” - wskazywania palcem - jest znakiem performatywnym. Diagnozą śmierci totalnej unicestwiającej elementy struktury społecznej - jednostki. „Niememu”, bo niezwerbalizowanemu, pantomimicznemu gestowi nadaje Kantor rangę gestu znaczącego, nacechowanego semantycznie powtórzenia: owego działania rytualnego, które wypowiedziane będzie następnie mitem - zapisem partyturowym. Mit ten, mit zaprzeczonej kreacji w ostatecznym rozrachunku okazuje się być w *Tatrze Śmierci* mitem eschatonu. Dokonaną w słowach symboliczną legitymizacją struktury rozpadu. Struktura ta jest - wedle projektu teatralnego Kantora - wspólnotą śmierci, znakiem dezintegracji oraz anomii jednostkowej i społecznej. Diagnoza

---

<sup>42</sup>Na temat kulturowego związku symbolicznego pisma i rytuału - zob. J. Goody, *Rytuał i pismo*, [w:] *idem, Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, przekład, wstęp i red. G. Godlewski, Warszawa 2004., s. 84 - 86.

<sup>43</sup>Kantor T., *Umarła klasa* [w:] *idem, T.2, op. cit.*, s. 60-61.

<sup>44</sup>*Ibidem*, s. 54.

społeczna uzyskiwana przez eksperymentatora estetycznymi środkami symbolicznego kodu teatralnego postawiona została jednakże już w początkowej, jednej z inicjalnych sekwencji *Umarłej klasy* zatytułowanej: *NIEME PROŚBY. PALCE*. Sekwencja ta stanowi symboliczną syntezę Kantorowej diagnozy społeczeństwa, metaforę uniwersum symbolicznego wyrażonego w sieci procesualnych znaków. Kantor w partyturze *Umarłej klasy* dał zatem wyraz swej skodyfikowanej dziełem sztuki - metateorii, refleksji dotyczącej społecznego statusu znaku. Wypowiedział ją bowiem w rytualnym działaniu budującym dzieło sztuki, tak relacjonując niezwykle znaczące wprowadzenie do seansu „bioobiektów” - teatralnej syntezy symbolicznej „uczniów” i „staruszków”. „Nagle/ któryś ze staruszków podnosi dwa palce./ Powszechnie wiadomy znak./ Gdzieś w tyle ławek robi to samo inny./ Jeszcze jeden, ośmielony, decyduje się/ również podnieść dwa palce, potem następny/ i jeszcze inny.../ Teraz już cała klasa ma podniesione dwa palce,/ i tak trwają z tymi dwoma palcami,/ podnoszonymi wysoko, coraz wyżej,/ coraz bardziej natarczywie.../ Trwa to dość długo i coraz bardziej kompromitująco.../ Ale z wolna zmienia się sens tego znaku./ STARUSZKOWIE PROSZĄ TERAZ O COŚ.../ O COŚ OSTATECZNEGO!”<sup>45</sup>

Gest podnoszenia palców, „powszechnie wiadomy znak”, w akcie rytualnym *Teatru Śmierci*, z wolna zmienia swój sens. W dziele sztuki: intencjonalnym działaniu symbolicznym rytualny akt repetycji zmierza ku redukcji „semantyczności”, wytwarzaniu symboli skondensowanych, których sieć jest fundamentalnym składnikiem uniwersum symbolicznego *Teatru Śmierci* - dzieła sztuki, czyli: powtórzmy za Kantorem - procesualnego „systemu znaków”. „Symboliczne usunięcie”, dokonana przez Kantora „obwiacja symboliczna” faktycznie zmienia sens nawykowego zachowania społecznego: uczniowskiego podniesienia palców. Za sprawą multiplikacji aktu powtórzenia, wytworem działania rytualnego staje się rzeczywistość zmytizowana. Powstaje determinowana przez znaczenia społeczne przestrzeń symboliczna dzieła sztuki. Dlatego też efektem dominującego w *Teatrze Śmierci* gestu powtórzenia, Kantorowego gestu

---

<sup>45</sup>Kantor T., *Umarła klasa...* [w:] *idem*, T. 2., *op. cit.*, s. 50.



semantycznego jest jego werbalizacja: zapis partyturowy, posiadający w intencji twórcy - kulturowy wymiar mitu. Stąd symbolicznym wytworem rytualizacji procesu twórczego jest, w projekcie *Teatru Śmierci* Tadeusza Kantora, mityzacja immanentnej rzeczywistości społecznej dzieła sztuki. Transformację rytuału w mit wizualizuje sekwencja *Umarłej klasy*, opatrzona tytułem: *WYPOMINKI*. Procesualny, binarny znak tworzony jest w pierwszej jej fazie poprzez działanie rytualne. „W Dzień Zaduszny kapłan czyta/ w kościele listę tych, którzy w ubiegłym/ roku zeszli z tego świata./ To są właśnie <<Wypominki>>./ Wchodzą kolejno wszyscy, jacyś inni,/ jakby wchodzili na cmentarz./ Posuwają się powoli i solennie, jakby szli/ za trumną./ Wchodzą do ławek.”<sup>46</sup>

W tym miejscu, w transformacji semiotycznej „orszaku pogrzebowego” w „grupę uczniów” zmierzających do ławek następuje redukcja „semantyczności”, przemieszczenie znaczenia. Znaczenie społeczne, akt twórczy zainicjowany społecznym obrazem działania rytualnego dopełnia Kantor wynikającą z rytuału mityzacją. Werbalizuje *seans* - „usłownia” go *partyturą*, wypowiada działanie rytualne mitem. „Ławki zamieniają się w Łódź Charona/ płynącą po styksowej rzece Nocy/ na <<drugi brzeg>>./ W ławkach ściśnięta biedna garstka/ ludzi./ To, co mówią, jest jakby/ odwracaniem bezsilnym głów w kierunku/ opuszczonego na zawsze brzegu życia./ Jest w tym i mityczny patos zagubionego/ helleńskiego ładu i resztki życia,/ któremu nieobce są przecież ni kumoszki-plotkarki, ni prostacy-grabarze./ Gdzie epos Homera miesza się zgodnie/ z plebejskim humorem”.<sup>47</sup>

Dialektyka procesualnego znaku w *Teatrze Śmierci* konstruowana jest przez Kantora intencjonalnym aktem twórczym, niewerbalnym rytuałem. Działaniem symbolicznym „obecnym” w seansie i „dopowiadany” w spisującej seans partyturze, w werbalizującym go micie. W ten sposób „ławka - znak” i przedmiot działania rytualnego staje się mityczną Łodzią Charona. Tym samym znaczenie przemieszczone ulega projektowanej przez eksperymentatora symbolicznej „obwiacji”, czyli wytworzonej w procesie rytualnym transformacji semiotycznej. Gest powtórzenia w „teatrze - znaku” Tadeusza Kantora jest zawsze gestem

---

<sup>46</sup>*Ibidem*, s. 139.

semantycznym. Wizualizacją przemiany rytuału w mit. Aktem twórczym, który dokonuje się w immanentnej rzeczywistości społecznej dzieła sztuki. Dzieło sztuki jest dla Kantora o tyle - fikcjonalne, o ile - społeczne. Bo nawet konfabulator „społecznie” konstruuje swe zmyślenia. Stąd sztuka istnieje jako estetyczny wskaźnik struktury społecznej uwikłanego w nią artysty. Dzięki temu działanie rytualne: intencjonalny akt twórczy spisane może zostać mitem, dookreślone tekstem kultury. Odegrane w *Teatrze Śmierci*.

---

<sup>47</sup> *Ibidem.*

**BIBLIOGRAFIA:**

- Barthes R., *Mit i znak: eseje*, wybór i oprac. J. Błoński, przeł. W. Błońska, Warszawa 1970.
- Campbell J., *Kwestia bogów*, przeł. P. Kołyszko, Warszawa 1994.
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.
- Goody J., *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, przekład, wstęp i red. G. Godlewski, Warszawa 2004.
- Kantor T., *Pisma*, wybrał i opracował K. Pleśniarowicz, T.2, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Kraków 2004.
- Kapusta A., *Ludzkie drogi „FURORU”. Wielopole, Wielopole Tadeusza Kantora jako tekst wykroczenia*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, R: XLL/2007.
- Teoria mitu. Wybór tekstów*. [Skrypt akademicki przeznaczony dla uczestników kursu „Teoria mitu” w Instytucie Religioznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego. (Materiały dydaktyczne - wyłącznie dla użytku studentów)], oprac. A. Szyjewski, Kraków 1997.
- Van der Leeuw G., *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1978.
- Wagner R., *Lethal Speech. Daribi Myth as Symbolic Obviation*, London 1978.